

La representación del discurso interior en *El reino de Celama* de Luis Mateo Díez: polifonía coral

The Representation of the Inner Speech on *El reino de Celama* by Luis Mateo Díez: a Choral Polyphony

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ

Universidad de Murcia. Facultad de Letras. C/ Santo Cristo 30001. Murcia (España)

Dirección de correo electrónico: carmenmaria.lopez14@um.es

ORCID: orcid.org/0000-0001-5484-0089

Recibido: 15-4-2017. Aceptado: 26-6-2017.

Cómo citar: López López, Carmen María, “La representación del discurso interior en *El reino de Celama* de Luis Mateo Díez: polifonía coral”, *Castilla. Estudios de Literatura* 8 (2017):154-177.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.154-177>

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar el discurso interior en *El reino de Celama* de Luis Mateo Díez, un ciclo literario compuesto por *El espíritu del páramo* (1996), *La ruina del cielo* (1999) y *El oscurecer (un encuentro)* (2002). Para este propósito, se considera conveniente profundizar en la evolución de las voces interiores (del médico Ismael Cuende y del pastor Rapano) que integran la polifonía coral como fuente principal de la novela. A lo largo de estas páginas, el estudio pretende llenar un hueco en este enfoque discursivo al cual la crítica especializada no ha dedicado una reflexión minuciosa.

Palabras clave: Ciclo de Celama; Luis Mateo Díez; discurso interior; polifonía; novela coral.

Abstract: The aim of this article is to analyze the inner speech on *El reino de Celama* by Luis Mateo Díez, a literary cycle composed by *El espíritu del páramo* (1996), *La ruina del cielo* (1999) and *El oscurecer (un encuentro)* (2002). To this purpose, it deems appropriate to delve into the evolution of the inner voices (Ismael Cuende's doctor and Rapano's shepherd) that integrate the coral polyphony as the main source of the novel. Throughout this pages, the study expects to fill a gap in this discursive approach that the specialised critic has not dedicated a thorough reflection.

Keywords: Celama's cycle; Luis Mateo Díez; inner speech; polyphony; choral novel.

INTRODUCCIÓN: LUIS MATEO DÍEZ O LA ÉTICA DE LA INTERIORIDAD

Si Celama es un reino poblado de historias, si la conversación es un arte y toda ella tiene su apoyatura en la tradición oral, ¿para qué monologar? ¿Cuál es el fundamento del monólogo, que denominaré

discurso interior, en la configuración narrativa del ciclo? Estas preguntas se sitúan como frontispicio de un problema teórico que atraviesa todo el ciclo discursivo de Celama, en una pugna perpetua entre oralidad, escritura y pensamiento, entre la predilección hacia la oralidad y el diálogo y la evidencia empírica de los distintos monólogos que van orquestando una polifonía coral, de acuerdo con las reflexiones de Díez acerca de la pluralidad de voces condensadas en su artículo “Una voz y muchas voces” (Díez, 1999: 58-66).

En una entrevista con Luis Mateo Díez, Anna Gabriela Diakow (1999) percibió la naturaleza dialéctica entre un discurso oral y la profundización en la conciencia de los personajes, en tanto que la palabra hablada, en cierta medida, impide al lector acceder a la conciencia individual del personaje. Luis Mateo Díez, consciente de este problema, confesó lo siguiente:

El mundo interior del personaje, su psicología a mí, en mi mundo narrativo, no me interesa nada. Como escritor yo digo que escribo las novelas yendo detrás de mis personajes, y anoto lo que dicen, y más o menos digo algo de lo que creo que piensan, no demasiado, no me meto en su interior, no los extorsiono porque yo en eso soy muy respetuoso con el ser humano y para mí los entes de ficción son de la misma categoría. Me gusta ver lo que dicen y a través de lo que dicen sacar conclusiones porque eso me llena mucho más de sugerencias. Esa novela no muy interiorizada es un esquema que yo he seguido y me sigue atrayendo mucho (Diakow, 1999: 322).

La problemática que subyace en la reflexión del escritor toca el centro de su poética, esto es, nos remite al gusto por la palabra como instrumento para reunirse a fabular, como bien demuestra la tradición del filandón en tanto que arte de contar historias que conforman un legado ancestral (González Boixo, 2003: 523; Turpín, 2003: 455; Trabado Cabado, 2004: 647; Castro Díez, 2010: 139; Bazán Rodríguez, 2015: 72). En palabras de Díez, el arte del filandón “provenía de la propia naturalidad del encuentro, y el esquema del mismo no era otro que el que componen las actitudes del que cuenta y el que escucha, del que habla y el que oye” (Díez, 2000: 29). En contraposición a esta idea, el escritor se muestra reticente a bucear en la conciencia de sus personajes, o al menos a profundizar demasiado, para no dar lugar a una novela “muy interiorizada”, puesto que ello restaría cierto sentido a las voces orales y

supondría un desdoro para con la intimidad y privacidad inherentes a los personajes. Pese a ello, las voces interiores, provenientes del hontanar de la conciencia, pueblan el registro discursivo del reino de Celama: la predilección hacia la oralidad y el diálogo no excluye, en su universo simbólico, la presencia de un discurso interior al que Díez considera poco privilegiado o ancilar en su poética.

¿Cuál es la razón por la que este modo discursivo de representación de la interioridad se sitúa en los bordes del canon? Si el discurso interior —el monólogo— nació al calor de las vanguardias en el ambiente finisecular francés con *Les lauriers sont coupés* de Dujardin, y perpetuó su estela en las primeras décadas del siglo XX con el experimentalismo narrativo de Marcel Proust, William Faulkner o Virginia Woolf, las modulaciones del discurso interior en el ciclo de Celama se distancian de esta veta teórica de la vanguardia situada en la génesis del monólogo. En efecto, la estilística del discurso interior en el ciclo de Celama se separa del programa estético de la vanguardia, desvinculándose igualmente del psicologismo. En contraposición a esta idea, la configuración ética y estética de las voces interiores en *El reino de Celama* se postula respetuosa con la intimidad, con la privacidad o esfera íntima —que diría Castilla del Pino (2000: 63)—, observable únicamente por el propio sujeto.

A la luz de estas ideas, se comprende la sorpresa que a Ismael Cuende le suscita encontrar entre el tono estadístico y objetivo de los papeles de Ponce de Lesco la metáfora de la ruina del cielo, entendida como una ruptura que se distancia de la voluntad documentalista del antiguo médico de Celama. Interpretada como nota poética o desvío licencioso, en virtud de esta metáfora inserta en los papeles de Ponce de Lesco, Cuende bucea en los recovecos de la intimidad ajena del antiguo médico de Celama:

La cuartilla quedó entre mis dedos con la emoción, y la desazón, que en buena lógica producen los hallazgos que, a la vez, conllevan desvelar un secreto de alguien, adueñarse de una parcela, por nimia que sea, de la intimidad de una persona (Díez, 2015: 328).

No obstante, el discurso interior en el ciclo de Celama no contradice esa predilección hacia la oralidad y el diálogo como estadio de la cultura anterior a la palabra escrita y, para ello, se sitúa en las coordenadas de la imaginación y la memoria (Hernández, 2003: 517). Imaginación y

memoria son los dos requisitos básicos del arte de novelar, según expresó Díez (2001) en el discurso de ingreso en la Real Academia Española. En el devenir de la voz, imaginación implica figuración ficticia (el arte de imaginar discursos interiores) y memoria supone evocación mental.

Si la palabra, la materia verbal, adviene germen de la creación -“No en vano en principio fue el Verbo” (Díez, 2000: 69)-, las palabras también expresan el pensamiento. No obstante, en los capítulos presentados como discurso interior, hay un profundo respeto hacia los cauces de la oralidad, puesto que muchas de las historias monologadas proceden del acervo común de las voces de Celama y se integran en el sustrato oral, como las conversaciones evocadas por Cuende o el monólogo narrativizado en cuya *dispositio* subyace la naturaleza del diálogo entre madre e hijo. Otras veces es el detalle de una conversación el acicate situado como punto de arranque para el chispazo de una imagen mental y, en cualquier caso, suele existir una contigüidad entre las voces interiores de los personajes y el perfil simbólico de Celama, territorio del alma, anhelo íntimo y, por encima de todo, ruina del cielo.

1. EL DISCURSO INTERIOR COMO PROBLEMA TEÓRICO

Una vez presentada la dimensión ética de la interioridad tal como se revela en la poética de Díez, es posible ahondar en el discurso interior como problema teórico y gran reto de la novela contemporánea. Entiendo por *discurso interior* una modalidad o modulación discursiva confinada al estudio del pensamiento de los personajes cuya esfera teórica es más amplia que el marbete de monólogo interior, puesto que se presta a la inserción de nuevas modalidades, como la evocación de pensamientos ajenos o la posibilidad de una figuración ficticia en la que se desdibujan los límites de la identidad.

Si a menudo los estudios literarios se nutren de profundas crisis de donde brotan nuevas perspectivas teóricas, la representación de la interioridad en la novela sigue siendo la piedra angular del género y acaso el gran enigma de esa categoría o anclaje esencial que es la voz o discurso del personaje, abordado por parte de distintas escuelas críticas (estudios narratológicos, lingüístico-pragmáticos, discursivos y semióticos).

Haciendo un breve recorrido diacrónico, si bien Clarín (2001: 70) en su crítica a *La desheredada* de Galdós abogaba por una novela que transcurriera dentro del cerebro del personaje, la falta de consenso debida

a la pluralidad de enfoques y perspectivas teóricas sitúa el discurso interior en la novela como un problema de primer orden, habida cuenta de la naturaleza poliédrica y los diversos modos de acceder a la interioridad. La naturaleza del discurso interior (inasible, silente, convencionalizado únicamente mediante la escritura) pudiera justificar su carácter escurridizo, en relación con la casilla vacía que ocupa en el ámbito de la Teoría Literaria.

Desde una posición inmanentista, tal como se abordó el estudio de la voz en la novela desde la Narratología o ciencia estructural del relato, se descarta la posibilidad de concebir una categoría de la voz más allá de la inmediatez de un modelo cerrado: narrador homodiegético, heterodiegético, intradiegético, extradiegético, tal como fue planteado por Genette (Pozuelo Yvancos, 1988: 248). Los conceptos escurridizos como monólogo y fluir de conciencia, que apelan a la representación de lo invisible, quedan fuera o levemente esbozados en la casilla de la narración homodiegética. En clara filiación con esta idea, habría que esperar desde la tradición norteamericana la monografía de Dorrit Cohn *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978), confinada en exclusiva al problema del discurso interior, a partir del sintagma de “mentes transparentes” que la autora acuña para abordar esta categoría discursiva desde una perspectiva lingüística, centrada en la división entre monólogos en primera y tercera persona.

En esa brecha entre el mundo interior y exterior, más allá de los enfoques narratológicos o netamente lingüísticos e inmanentistas, las ideas de Bajtin (1986) en la línea del postformalismo ruso condensadas en *Problemas de la poética de Dostoievski* ofrecen un sugestivo enfoque sobre la naturaleza dialógica del discurso interior, capaz de integrar en una sola conciencia un espectro de voces dialogando, en acuciante disputa. En esta línea, Bajtin analiza el procedimiento del “diálogo interior” y los mecanismos de réplica en distintas obras de Dostoievski, cuya cima artística se alberga en *Los hermanos Karamazov*. Aboga Bajtin por una estilística no lingüística sino translingüística, que estudie la palabra no en el sistema de la lengua sino en la comunicación dialógica, a partir de lo que denomina “palabra bivocal” (Bajtin, 1986: 284), es decir, la orientación del discurso propio hacia la palabra ajena, capaz de integrar en una sola voz un amplio registro de voces orales con gran diversidad estilística, hecho fundamental para abordar la orquestación vocal a partir del coro entonado por las dos voces principales de Celama: la del médico Ismael Cuende y la del pastor Rapano.

Desde las coordenadas de una poética dialógica, de voces bivocales, integradas en el eje discursivo del monólogo, Bajtin (1986: 280) se opone no solo a la estilística propia de la poética del neoclasicismo, arraigada en la unicidad de la palabra en detrimento de la palabra estilizada o discurso bivocal. El teórico soviético también descrea de la poética romántica, de matriz idealista, caracterizada por la expresión de la palabra directa del autor, en una subjetividad que, cegada en el éxtasis del yo, no permitía “ninguna refracción del entorno verbal ajeno” (Bajtin, 1986: 281). Pese a las raíces románticas en el desarrollo de formas como el relato en primera persona (*Icherzählung*) de tipo confesional, reconocidas en las revisiones de la teoría bajtiniana (Ugartua Ugarte, 1997: 221), ni romántico ni neoclásico, Bajtin idea un sistema de discurso donde diálogo y monólogo se abrazan a la luz de la polifonía de voces y discursos integrados en una sola conciencia.

Aunque su estudio no ofrece una tipología del monólogo, sino más bien una reflexión teórico-analítica sobre la obra de Dostievski, constituye sin ambages una muy lúcida revisión acerca de las formas monológicas / dialógicas de la literatura, cuyo aspecto más meritorio estriba en haber redefinido el problema del discurso interior en un marco filosófico y epistemológico superador del individualismo o el solipsismo.

El mérito mayor de su teoría radica, por tanto, en haber quebrado las viejas fronteras entre mundo interior y exterior del personaje, superando los viejos tópicos sobre las formas discursivas propias de las poéticas romántica y neoclásica, en un modelo teórico integrador cuyas raíces se rastrean ya en el diálogo renacentista como piedra angular de la novela moderna. En efecto, Bajtin sitúa el diálogo “en el centro de la poética” (Huerta Calvo, 1987: 195), lo que no desvirtúa su particular enfoque sobre el discurso interior, en polémica con la visión integradora de una única voz monologando en silencio.

Haciendo balance, si bien los estudios de Bajtin sobre el dialogismo en la novela y la polifonía de voces a partir de la obra de Dostoevski comenzaron a fraguarse en los años veinte y treinta del pasado siglo, el desconocimiento de la obra del teórico soviético por parte de la crítica occidental dificultó la difusión de sus textos (Huerta Calvo, 1982; Holquist, 1991; Romera Castillo, 1995), conocidos tardíamente y aplicados al ámbito del monólogo interior como orquestación de voces y discursos ya en los años noventa. En concreto, desde la tradición hispánica será Beltrán Almería quien en *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela* (1992), partiendo

de la línea del postformalismo ruso bajtiniano y haciéndose eco de la ya citada monografía de Cohn (1978), conciba el discurso interior del personaje a la luz de la pluralidad de voces integradas en una sola conciencia. De este modo se invalida la antigua creencia en un monólogo aislado y solipsista, ajeno a los cauces discursivos externos de los que se nutre y en los que se ve representado.

Más allá de las disquisiciones sobre la naturaleza dialógica del monólogo y de la orquestación de voces, fundamentales en el desarrollo analítico de este estudio, la representación del discurso interior se sitúa en el ámbito de lo que Rousset (1973) denominó “yo intradieético” y Dolezel (1973) “yo-íntimo”, para referirse a un sujeto que observa, interpreta y actúa desde un ámbito estrictamente privado e intransferible y con una finalidad no comunicativa. Se aprecia, por tanto, la *endofasia* (Cohn, 1978: 77-78; Aznar Anglés, 1996: 96-98) de un discurso en el interior del personaje, si bien en un espacio de demarcaciones entre la soledad del yo y la búsqueda del otro, al que muchas veces se dirige quebrando las fronteras entre el diálogo y el monólogo.

En esta línea teórica, es preciso definir sus perfiles no solo literarios sino también lingüísticos y pragmáticos, tal como acertó a expresar Cesare Segre (1985: 167), a partir de las ideas de Van Dijk con el término (*auto-*)referencia para nombrar un tipo de comunicación interna. De manera similar, desde la Semiótica de la Cultura, Lotman y Uspenski distinguieron dos tipos de comunicación: *yo-él* y *yo-yo*. Frente a la primera donde los pronombres suelen referirse a instancias diferentes, la segunda recubre un fenómeno de *auto-comunicación* donde emisor y destinatario coinciden (Segre, 1985: 167).

Pese a sus premisas metodológicas de la naturaleza inmanente, centradas en el carácter narratológico y lingüístico del monólogo, hacia reflexiones parecidas se encamina Cohn (1978: 84) cuando alude a momentos de retórica discursiva en que un personaje es destinatario de sí mismo. Al tratarse de un fenómeno autocomunicativo, precisa de una verbalización convencional a través de la escritura. Este carácter convencional salva los escollos de representación a través de la escritura y permite una representación ficticia y figurada que, aunque resulta inaprensible en la vida real, emerge como modalidad literaria cuyo espacio se define en la intimidad y convención.

En definitiva, la sucinta revisión de los principales focos de debate —narratológicos, pragmático-lingüísticos, discursivos y semióticos— constituyen un eje fundamental para dirimir el estatuto del discurso

interior en el ciclo de Celama, como se desprenderá del análisis que sigue.

2. LAS VOCES INTERIORES EN EL CICLO DE CELAMA: EVOLUCIÓN Y SENTIDO

Desde estas coordenadas teóricas, si la crítica más avisada ya reparó en la consistencia de Celama en tanto que “mundo narrado” (Pozuelo Yvancos, 2011: 120) o “memoria relatada” (Castro, 2015: 37), en la contigüidad entre voz y espacio, entre identidad y paisaje, ese *topos* ficticio es subsiguiente o derivado de las voces que le dan nombre, ensamblaje de muy diversos discursos que aglutinan las más variadas formas y estilos: narración oral, modalidad cuentística, diálogos, sentencias, fábulas o apólogos. Pese al relieve que tales modos de narrar ofrecen, me centraré en el asedio del discurso interior, de la representación del pensamiento que Luis Mateo Díez ofrece en el ciclo narrativo de Celama integrado por *El espíritu del Páramo* (1996), *La ruina del cielo* (1999) y *El oscurecer (un encuentro)* (2002).

Como si se tratara de una filigrana de oro, las historias del ciclo están hilvanadas por el anclaje esencial de dos voces: la del pastor Rapano en *El espíritu del páramo* y *El oscurecer* y la del médico Ismael Cuende, presentado en la primera novela del ciclo (capítulo 9) y narrador privilegiado en *La ruina del cielo* (Pozuelo Yvancos, 2010b: 153; 2014: 11). Si en *El espíritu del páramo* prevalecen breves narraciones e historias ofrecidas por un narrador innominado, teselas que al aunarse componen un mosaico o un “fractal”, según Castro (2015: 32), que otorga sentido al conjunto, la voz queda supeditada al discurso interior que el narrador innominado ofrece sobre los personajes. Este hecho impone una visión sesgada y parcial del mundo interior, en tanto que el discurso interior no se ha emancipado de la voz narrativa situada como fuente u *origo* del relato.

El discurso interior irá creciendo hasta alcanzar su plenitud gracias al coro a dos voces que componen el médico de Celama Ismael Cuende y el pastor Rapano. Si nos paramos a distinguir las voces de los ecos, verdaderas voces y ejes discursivos conforman estos dos personajes, Cuende y Rapano. Mediante este criterio de jerarquización, se distinguen las voces protagonistas o discurso interior pleno diferenciado de simples resortes interiores (representación del pensamiento parcial, sometido a la instancia del narrador como pasajes de psiconarración) (Cohn, 1978: 21)

o discurso de pensamiento diseminado en la narración (Beltrán Almería, 1992: 47). Esta idea no ha de comprenderse de manera dialéctica, sino como ensamblaje o contigüidad cuya jerarquía radica en las distintas formas y grados de acceso a la conciencia.

Asimismo, es preciso reparar en el carácter *in crescendo* del discurso interior en el ciclo, creciente a la manera de *gradatio*, desde la brevedad discursiva de *El espíritu del páramo*, pasando por el mayor grado de emancipación discursiva en *La ruina del cielo*, hasta la libertad y el caos de la voz interior en *El oscurecer (un encuentro)*. Una explicación rigurosa a este hecho puede encontrarse en la distinta naturaleza genérico-compositiva de las tres obras que articulan el ciclo: si bien se presentan como novelas en continuidad y con personajes comunes (¿acaso una nueva formulación literaria de *roman-feuile*?), *El espíritu del páramo* se aproxima, en muchos puntos, a los perfiles del género cuentístico, por la brevedad y el anhelo de “contar”. Una evolución significativa se aprecia en *La ruina del cielo*, donde una mayor trabazón discursiva orquesta todo un obituario de voces.

Profundizando en la poética de Díez, en el artículo “Contar algo del cuento” (Díez, 1999: 24), inserto en *El porvenir de la ficción*, reflexiona acerca de cómo dejó de escribir cuentos tras publicar *Memorial de hierbas*. Sintió entonces que sus ficciones debían explorar otros territorios, como la novela o la búsqueda de otras formas de contar historias más allá de la brevedad del género cuentístico. En cierta analogía con esta línea de transición del cuento a la novela puede comprenderse, ciertamente, la evolución de las voces interiores en el ciclo: de *El espíritu del páramo*, pasando por *La ruina del cielo*, hasta *El oscurecer (un encuentro)*. En connivencia con esta idea, según ha estudiado muy lúcidamente Trabado Cabado (2005: 62-72), el relieve de los monólogos interiores de Rapano e Ismael Cuende se engasta en toda una evolución discursiva que va creciendo en las distintas entregas que componen el ciclo.

2. 1. Ismael Cuende o el legado de un obituario

El primer gran foco de discurso interior se localiza en Ismael Cuende, el médico de Celama, presentado por el narrador innominado de *El espíritu del páramo* (capítulo 9), si bien se atisba un hilo discursivo potencial que habrá de tejer el tapiz de la segunda novela del ciclo: *La*

ruina del cielo. En ella Ismael Cuende es narrador privilegiado, “hilo conductor” (Castro, 2015: 31) que bucea en las profundidades de su conciencia para indagar en las formas del desvarío y la memoria. Cuende se convierte en narrador en primera persona con plena autonomía narrativa que decide escribir el vasto obituario de Celama, a raíz del hallazgo de los papeles de Ponce de Lesco, el antiguo médico de Celama.

La polifonía de voces corales en el obituario de Cuende se explica a través del procedimiento que Merino (1999: 247) denominó “narratividad en segundo grado”. El coro de voces entre los muertos de Celama se orchestra en el discurso de Cuende, instancia autorial privilegiada, “cauce por el que circula la voz, escuchada o imaginada por él” (Merino, 1999: 248). Las más de trescientas voces que componen el vasto obituario de Celama se agotan en la figura del médico.

De acuerdo con la naturaleza dialógica de la voz en la novela, indispensable incluso a la luz del discurso interior o monólogo, “una sola voz no concluye ni resuelve nada. Dos voces es un mínimo de la vida” (Bajtin, 1986: 355). En este sentido, las citadas voces lo son en segundo grado, subsumidas unas veces en la visión de Cuende y otras dando cuenta de un cierto artificio de emancipación, como evocaciones o figuraciones ficticias cuya naturaleza discursiva resulta muy difícil de dirimir. Como bien ha vislumbrado Castro (2015: 27), “muchos relatos no se justifican desde esta sola posición”, es decir, desde la mirada intransferible de Cuende, como sucede en los monólogos de los personajes o en los diálogos entre los muertos.

En ese criterio jerárquico previamente apuntado, es lícito distinguir los ecos y las voces fantasmales de los muertos que, unas veces resultan figuraciones de Cuende y otras no ofrecen una justificación autorial, pues no parecen provenir del discurso interior del médico de Celama dotado de autonomía plena. A este respecto, son siete los monólogos que, puestos en los labios de Ismael Cuende, integran —en sus respectivos capítulos (9, 22, 30, 39, 50, 59 y 68)— el friso compositivo de Celama.

En el capítulo 9 de *La ruina del cielo* el lector asiste por vez primera a la representación de la conciencia del médico de Celama, en un monólogo *in itinere* en el que Cuende reflexiona sobre su oficio, con gran hondura casi de entidad metafísica: “Y otra cosa que no sea el sentimiento de lo que queda después de un sueño que no deja recuerdo” (Díez, 2015: 207). Cuende evoca a los pacientes que atendió y, junto con esta profundización en su oficio, reflexiona sobre los amores

consanguíneos en los que el destino rebasa los límites de la pasión, sobre los amores prohibidos atizados por la fraternidad, como el incesto.

Se trata de un monólogo-pórtico de carácter presentativo sobre el oficio de Cuende que se retomará en el capítulo 22, donde la vertiente profesional da paso a la personal mediante la evocación de su madre enferma, ya en el lecho de muerte. Su madre era consciente de su estado cercano al fin: “una paciente que tiene conciencia de la enfermedad pero no conocimiento exacto de la misma”, pues “de la conciencia al conocimiento hay en los enfermos un camino de espinas que muchos deciden no transitar” (Díez, 2015: 273). Cuende bucea en la historia personal de su familia: el engaño de su padre a su madre, la frialdad y el desapego con su padre o esa doble identidad entre médico e hijo. El recuerdo de su madre se ofrece en la interioridad de Cuende traspasado por la ternura, evocando estampas familiares, imágenes de infancia, tras el velo luctuoso de la pérdida.

Pese al acendrado solipsismo del discurso interior, las continuas imprecaciones a su madre quieren romper ese silencio y hallar la respuesta en el otro. Por ello reproduce las palabras de su madre, como si se tratara de *figuraciones del yo*, categoría que Pozuelo Yvancos (2010a) formuló con gran acierto para referirse a las ficciones de Marías y Vila-Matas y que, en el universo narrativo de Díez, aflora como representación de un discurso ajeno mediante la inserción de las palabras de la madre dirigidas a su hijo. La configuración pragmática del monólogo, la necesidad de hallar consuelo en la comunicación con el otro, como ha estudiado Aznar Inglés (1996: 174), se plasma con el *tú* figurado de Cuende en las palabras que su madre le dirige: “No te asustes, Ismael, me dijo al abrazarme” (Díez, 2015: 275). De este modo la voz de la madre en el lecho de muerte es rescatada en la conciencia de su hijo: “dicen que estoy muy malita, me confesó en seguida, con aquella voz de niña con la que tantas veces me había contado cuentecillos infantiles” (Díez, 2015: 275).

La tematización de la muerte ficcionalizada bajo el molde del monólogo alcanza cotas insospechadas en este capítulo de *La ruina del cielo* en el que Cuende escucha la voz de su madre al morir en sus brazos, legando el testimonio íntimo de su existencia tras posar su rostro inerte en la almohada. El discurso interior de Cuende —por citar solo algunos ejemplos de ese topos de gran legado cultural por la universalidad indiscutible que encierra su mensaje—, se inserta en una nutrida tradición literaria sobre los aledaños de la muerte, sobre la

inminencia del postrero fin en la estela de los mejores monólogos de William Faulkner en *Mientras agonizo*, Hermann Broch en *La muerte de Virgilio*, Leon Tolstoi en *La muerte de Ivan Ilich*, Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*, Juan Benet en *Volverás a Región* o Julio Llamazares en *Distintas formas de mirar el agua*.

Si la muerte colma la esfera simbólica del monólogo en el capítulo 22, esta vertiente se perpetúa en el capítulo 30 a partir de nueva modulación discursiva vinculada al desvanecimiento de la conciencia, al desdibujarse los límites entre vigilia y sueño. Es un discurso interior que, a medida que avanza, desvela una naturaleza caótica, en tanto que los pensamientos inconexos de Cuende se acentúan ante la falta de concreción espacio-temporal, de modo que la voz del médico se torna fantasmal y prácticamente inasible.

Ya en el cuarto monólogo de *La ruina del cielo* (capítulo 39), el lector asiste al discurso alucinatorio del médico de Celama, pues en su voz se trenzan las imágenes sensoriales del mundo rural (el grano en las Hectáreas, el campo dormido o el viento intempestivo) con la historia personal de su madre. Si el monólogo parece surgir de un sueño, de imágenes soñadas que Cuende allega a su memoria imprecisa, como él mismo reconoce “la memoria no es fiable cuando en el sueño se sustancia” (Díez, 2015: 374). Se establece una contigüidad entre el sueño y el incendio, pues en la mente del monologador afloran imágenes sensitivas de un innegable cromatismo simbólico: los cabellos blancos como nieve de lana de la madre contrastan con el estado febril del sueño, la noche turbia y de tonalidades rubicundas. La imagen rojiza del fuego asociada a la fiebre del sueño contrasta con el viento helado (del fuego se pasa al frío simbólico de la muerte).

La mayor dificultad a la hora de desentrañar las claves de este monólogo radica en que desconocemos el lugar desde donde aflora el discurso del médico. Parece advertirse que brota a la manera de la transcripción de un sueño, del que trata de recomponer imágenes sensoriales de las Hectáreas de Celama, en un estado alucinatorio al tomar conciencia de la muerte de su madre. Al producirse una ruptura con la lógica que rige el mundo consciente, el discurso de Cuende se presenta como un monólogo soñado o como un sueño previo evocado desde la interioridad: “No hay árboles que florezcan en otoño, se abrió la noche, hubo un resplandor inesperado en la quietud del mundo, también ahora en la inquietud del sueño” (Díez, 2015: 374).

En el siguiente discurso de Cuende (capítulo 50), se retoma el eje pragmático del monólogo número 22, pues se dirige a su madre. Este monólogo muestra gran singularidad presentativa, pues se trata de un diálogo narrativizado entre la madre y su hijo en el que se prescinde de marcas formales para ofrecer un discurso interior. Según estudia Cohn (1978: 92) a partir de las ideas de Mukarovsky, el modelo dialógico de los monólogos adviene por la coexistencia de dos contextos semánticos distintos en la mente del personaje. De esta manera, al tratarse de un diálogo presentado formalmente como monólogo, se constata cómo en el ciclo de Celama se respeta la naturaleza del diálogo, con las voces orales que se integran en el pensamiento de Cuende, como evocaciones ficticias o reproducción de una conversación previa rescatada desde su conciencia. La muerte de la madre vuelve a ser evocada en el capítulo 59, en el que la pérdida se entrecruza con la ruina existencial del personaje, quien se siente hastiado y acaso quiere plasmar en la escritura su estado de desazón y profundo vacío.

Si la segunda entrega del ciclo de Celama revela el esfuerzo titánico de Cuende para redactar un vasto obituario de los muertos de Celama, el monólogo con que se cierra la novela (capítulo 68) se construye como una evocación del suicidio de Ponce de Lesco: “Y el eco comprimido de la detonación, ese aviso, ese agujero en el invierno y el alma, los pájaros alzaron el vuelo espantados” (Díez, 2015: 505). De nuevo el estado alucinatorio se plasma en el gusto por la imagen sensorial de los pájaros en desbandada que huyen ante el eco de la detonación, con la imagen del hombre con la pistola en la sien. A partir de la figuración ficticia del suicidio de Ponce de Lesco, mediante toda una red de asociaciones mentales, Cuende evoca otros casos de suicidio que, en su variedad y riqueza, otorgan unidad de sentido al obituario de Celama. Pese a la profundización en la conciencia, el discurso de Cuende adopta un tono sobrio, dignificando el sentido de la existencia pese a su propia desolación vital.

Cuende ahonda en los cauces de lo irremediable, en la detonación ancestral que, desde la noche de los tiempos, se alza como aviso funesto sobre el destino de Celama:

Los seres enterrados en el Páramo son el espejo de los seres enterrados en cualquier sitio, un cuerpo es siempre el mismo, el alma también se comparte, la muerte nos iguala, la nada nos hace asumir el mismo destino (Díez, 2015: 506).

De esta manera el monólogo adquiere estatura universal, pues no únicamente representa el destino individual de Ponce de Lesco, sino a la totalidad de la condición humana. Cuende siente conmiseración hacia el antiguo médico de Celama: existe una contigüidad entre ambos destinos, como si el suicidio de Lesco viniera a proyectarse sobre el médico heredero, Ismael Cuende, descorazonado y sumido en los laberintos de su conciencia. Esa figuración ficticia se encuentra atizada por la memoria: “El eco del disparo llega en el vacío de la mañana pero no pertenece a la realidad, pertenece a la memoria, lo inventa la memoria” (Díez, 2015: 507). Invención y memoria, las dos condiciones que anunciábamos de acuerdo con la poética de Díez, se integran en el último discurso interior de Cuende, con que se cierra *La ruina del cielo*. Díez perfila una prosa sinestésica, en una continua concatenación de estímulos provenientes de muy diversos cauces sensoriales: el gusto (el aguardiente y la tagarina), el oído (el eco de la detonación) y la vista (imágenes fantasmales, como la de su madre muerta).¹

En síntesis, si en el capítulo 9 de *El espíritu del páramo* la voz de Cuende no se había emancipado del narrador, sino que se presenta como un “desvelamiento de atisbos de su intimidad” (Castro, 2015: 30), en *La ruina del cielo* el discurso interior del médico de Celama adquiere plena autonomía, lo que demuestra una evolución en su cauce discursivo, una voz que a la manera de las aguas de un río va adensando su cauce, no tanto en términos cuantitativos sino cualitativos, pues es la *qualitas* de la voz el hecho determinante, al erigirse como instancia autorial que rige la lógica de la segunda entrega del ciclo.

2. 2. El pastor Rapano o la verbalización del olvido

En cuanto al pastor Rapano, segundo gran eje discursivo sobre el que se sustenta la arquitectura mental del ciclo, tres son los capítulos de *El espíritu del páramo* en los que el lector atento puede advertir su presencia. Si en el capítulo primero Rapano aparece de forma indirecta cuando el narrador relata un episodio de infancia (cómo a los ocho años y huérfano de padre, coge el tren hacia Olencia en el apeadero de Valma y

1 “En la capacidad de trasladar en la prosa el atisbo de estas percepciones reside la maestría del autor al hacer sensibles, mediante la palabra, emociones, intuiciones y atmósferas inasibles, subjetivas, impalpables” (Castro, 2015: 45).

camina hasta la casa de su tío con el hatillo al hombro), ya en el capítulo 11 se retoma su presencia en un diálogo con su madre anciana, durante la visita en el asilo de Olencia.

No obstante, habrá que esperar al capítulo 15 en el monólogo de Rapano con que se cierra *El espíritu del páramo*, para que la voz interior del pastor adquiera plena autonomía discursiva, otorgando coherencia interna al relato. Rapano monologa recostado al pie de la acequia, dice y al decirlo se revela como monologador autoconsciente: “Yo no soy nada y menos que yo nadie” (Díez, 2015: 150). Este es el monólogo de un pastor inmóvil mirando largamente a sus ovejas. Su discurso interior aflora ante la necesidad de comprender el mundo, en una apología del pensamiento reflexivo por su condición solitaria tanto en la vida como en el sueño: “Las horas que paso solo son las mayores de mi existencia” (Díez, 2015: 150).

En una oscilación entre presente y pasado, entre el *hic et nunc* del pastor junto a la acequia y su existencia pretérita, Rapano evoca la noche en que su tío se colgó en la viga del tenado y antes del suceso soñaba que en la cama tenía el cadáver de su tío. Pese a la cierta coherencia de su razonamiento, el discurso interior de Rapano ofrece veladuras de sinrazón, grietas inconexas cuya naturaleza incompleta viene marcada por los puntos suspensivos. Los pensamientos inconexos están engarzados por el *leitmotiv* recurrente de alcanzar el conocimiento, los recuerdos familiares de su tío ahorcado y su madre muerta, así como la rememoración de su vida como pastor (oficio solitario) en la duermevela del pensamiento mecido por el rumor del agua. La quietud y el estado de reposo coadyuvan al acto de contemplación en detrimento de cualquier dinamismo, de modo que la ausencia de movimiento físico se compensa con el “movimiento mental” (Castro, 2015: 49). El pastor se queda quieto en tanto que su voz discurre como el agua de la acequia, en un discurso fenomenológico entre la contemplación serena de las arcanas huellas desleídas en la piedra y la tentativa del sueño acuciante por el rumor de las aguas:

La mayoría de las vidas son aburridas y se aguantan para vivirlas, para contárselas a otros no se pueden soportar, las mejores hay que inventarlas, no queda más remedio, y es que si ahora, aquí tumbado al pie de la acequia, que el rumor del agua es de lo más agradecido, hiciera un esfuerzo por inventar la mía, a lo más que iba a llegar es a recordar otra vez aquella

mañana de enero que vine a Celama, el nueve del cuarenta y siete (Díez, 2015: 152).

En *El oscurecer (un encuentro)*, la última entrega del ciclo, se establece una identificación de Rapano con el protagonista innominado (el Viejo): “Del resto de aquel primitivo nueve de enero en que llegó a Celama no tiene Rapano más recuerdos” (Díez, 2015: 87), expresa el narrador innominado en el primer capítulo de *El espíritu del páramo*. Se constata que Rapano abre y cierra la novela (Castro, 2015: 28), otorgándole una función cohesiva y unificadora al ciclo a través del hilo de su voz, una voz que según Castro (2015: 28) “fluye en estampas aisladas” o en diálogo con su madre, hasta la profundización en su conciencia en el capítulo que cierra el ciclo a partir del monólogo caótico.

A la luz de estas ideas, esa voz se perpetúa en la última entrega del ciclo en la figura del pastor anciano, desmemoriado. La novela se articula a partir del encuentro entre el Viejo y el joven Lito, en una condensación temporal (un día) y espacial (el apeadero). El doble movimiento de ida y vuelta está simbolizado en estos dos personajes: en el doble periplo de la huida de Lito y el regreso del Viejo a Celama (Sanz Villanueva, 2002). Esa conversación, que se va dilatando pese a ciertas incoherencias, marca la naturaleza de un diálogo muchas veces sin respuesta y, otras, como un diálogo interior, dirigido a uno mismo (Bajtín, 1986: 35). De este modo se constata una transición del diálogo al monólogo justificable por la desmemoria del Viejo en su eterno desvarío, en una suerte de lo que Díez denominó “personaje esquivo”, en su afán de “propagar el desorden, alterando o poniendo en cuestión los esquemas previstos” (Díez, 1999: 22), en reflexión incesante.

¿Qué ha quedado del pastor Rapano que apareció en *El espíritu del páramo* en la última entrega del ciclo? ¿Puede una voz decir y decirse de igual modo en distintas etapas de su vida? Es la misma voz, es cierto, pero ya no mira las mismas cosas. La pátina del tiempo ha imprimido sobre su mirada las huellas del extravío por su desmemoria y el oscuro fin ante su ceguera inminente (Sotelo Vázquez, 2003: 89). Exceptuando las intervenciones directas de los personajes a través de los diálogos, *El oscurecer* está narrado en tercera persona, por lo que el acceso a la conciencia precisa de la mediación de un narrador externo. Esta convención narrativa —un relato heterodiegético— permite organizar los pensamientos inconexos del Viejo. De un modo hipotético, la elección de

la primera persona narrativa hubiera ofrecido un resultado discursivo muy distinto, a través de un monólogo inconexo y deslavazado a la manera del discurso de Quentin en *El ruido y la furia* de William Faulkner.

Pero esa conciencia que palpita de forma intermitente, a causa del olvido del Viejo, ofrece distintos fragmentos de lo que D. Cohn (1978: 21) denominó “psiconarración” y Beltrán Almería (1992: 107) “discurso del personaje disperso en la narración”. En este sentido, el gran acierto de *El oscurecer* radica en la elección de una focalización variable, en la alternancia entre la focalización externa del narrador y la focalización interna del pastor, quien bucea en la hondonada de su conciencia. De esta manera, la representación del discurso interior adquiere una naturaleza dual, en la alternancia de los capítulos presentados por el narrador frente a los monólogos del pastor o los diálogos imaginados en los que es muy difícil identificar la fuente autorial, puesto que el desvarío y la desmemoria del personaje desdibujan los límites de la realidad y esta fantasmagoría revierte sobre su representación discursiva. En esta línea, la “ausencia de marcas de realidad fiables” (Castro, 2015: 45) se justifica por el propio estado físico y mental del personaje, en razón del sueño, la pérdida de la memoria o la ceguera del glaucoma.

Si ya desde el título de la novela se plasma de un modo fulgurante el simbolismo cromático trasunto del itinerario existencial del Viejo —de la luz a la sombra, de la memoria al olvido, de la vida a la muerte—, en su singladura verbal se forja un desasimiento del lenguaje por la desmemoria del Viejo, un cántico doloroso en tonalidad de réquiem. Si bien el Viejo realiza un esfuerzo titánico para que el relato perviva como ruina de ese territorio del alma que es Celama, el ocaso de la palabra adviene como condición irremisible. No obstante, esta idea contrasta con los cuentos narrados en los capítulos 15 y 33, en los que Rapano lucha por la pervivencia del relato a partir de un cambio en la voz narrativa: del narrador heterodiegético al discurso interior del Viejo. De este modo, la voz del pastor innominado logra plena autonomía mediante el artificio del monólogo.

De manera concreta, en el capítulo 15 el lector encuentra un cuento pasado por el filtro de la conciencia del Viejo, dirigido a su nieto con el que se identifica el *tú* en la dimensión pragmática del monólogo (Aznar Inglés, 1996: 135), con una oscilación continua entre dirigirse a un *tú* y la necesidad de contarse historias a uno mismo, artificio por el que va revelando su identidad como pastor, oficio solitario, lo que permite la

identificación con la figura de Rapano, monologador del último capítulo de *La ruina del cielo*. En este cuento de invierno se reflexiona sobre las estaciones y la muerte, en clara concomitancia con la tematización de la muerte ofrecida por Ismael Cuende en *La ruina del cielo*.

En el monólogo del capítulo 33, de nuevo bajo las premisas del cuento, la reflexión interna del pastor ofrece una apología al silencio vinculada con la sabiduría y el retrato de las gentes de Celama, el pudor y el recelo a mostrar la intimidad de acuerdo con la ética del respeto, el gusto por la privacidad y las costumbres ancestrales. Dirigiéndose a su nieto, cuenta la fábula de un perro llamado Amigo, metáfora sobre la fidelidad y la compañía. Esta fábula se alza como espejo de la propia existencia del Viejo: la pérdida progresiva de sus facultades mentales, como se plasma en la identificación entre ambos destinos.

En síntesis, si bien no es sencillo distinguir la realidad de las ensoñaciones del anciano, las figuraciones plasmadas en una atmósfera de irrealidad (Castro, 2015: 47), ante la disipación de la voz del Viejo —entonada *sottovoce*, susurro difuminado— afloran las voces de la Llanura, último aliento de Celama. Valma fue el único nombre que el Viejo recordaba entre todas las palabras que poblaron su vida. Tras el oscurecer, una vez perdidas la memoria y la vista y sin el aliento de su voz, queda la última resonancia del tren. Al apoyarse en el árbol, con sensación de desvanecimiento, Rapano queda preso de la debilidad sentida por el que se asoma a un abismo, a una sima, en el vértigo de la caída final.

Los cauces narrativos por los que discurren las voces de Celama orientan su itinerario en una misma dirección hermenéutica: oscuridad, vejez, desmemoria, silencio y muerte. Luis Mateo Díez ha esculpido en palabras en *El oscurecer* la imagen de un mundo clausurado en el instante previo a su fin. El tono de despedida horada los resquicios de la novela sin salvación posible. En las páginas finales de la obra el lector descubre un perfil muy exacto de lo que ha de ser una fábula literaria en la plena madurez, como la voz del viejo entonando un réquiem de la palabra. Y es que quizá, si pudiera existir una cierta homología entre las artes, el correlato visual del discurso interior de *El oscurecer* pudiera albergarse en la serie de autorretratos de William Utermohlen, el pintor norteamericano con alzheimer quien retrató su propio olvido, en ese avance progresivo por el que la enfermedad fue difuminando su rostro.



© Utermohlen, William, *Último autorretrato (Head, August 30th, 2000)*

CONCLUSIONES

Tras haber realizado un minucioso estudio teórico-analítico acerca de las voces interiores orquestadas en el ciclo de Celama, se extrae como principal conclusión que la polifonía coral se concreta en dos voces axiales: la del médico Ismael Cuende y del Pastor Rapano. Sin embargo, ello no es óbice para que en sus voces se orqueste todo un amplio abanico de discursos provenientes de la oralidad, esta vez pasados por el tamiz de la conciencia. En este sentido, ecos y voces, vivos y muertos, vigiliias y sueños se concitan en el ciclo de Celama a través de una pluralidad de discursos en sus más diversas formas y estilos.

Si bien la crítica ha mostrado un interés predominante hacia la oralidad y el diálogo en la narrativa de Díez, el monólogo o discurso interior completa la naturaleza discursiva del ciclo, tal como se ha pretendido mostrar mediante el análisis de las dos voces interiores —del médico Ismael Cuende y del pastor Rapano— que recubren la casi total esfera de la interioridad en el reino de Celama. En este sentido, ante el carácter prioritario que la crítica ha otorgado a la oralidad en el ciclo de Celama, este estudio se ha propuesto llenar el vacío sobre la reflexión teórico-analítica acerca de los modos de representación del pensamiento

como orquestación polifónica o coralidad de voces interiores en las que, partiendo de un criterio de jerarquización, se engastan en las dos voces principales o centrales del ciclo.

En cuanto a los resultados derivados del análisis del ciclo de Celama, focalizado en el discurso interior del personaje, se ha establecido un *continuum* o gradación (*gradatio*), de las que se deduce el carácter *in crescendo* del ciclo, su unidad y coherencia interna. Por lo tanto, la representación del pensamiento en el universo de Celama ofrece una evolución, desde las historias breves en *El espíritu del páramo*, pasando por el mayor grado de emancipación discursiva en *La ruina del ciclo* —a través del eje de Cuende—, para sumirse en la disipación en *El oscurecer (un encuentro)*, novela en la que el lector identifica al pastor Rapano, ya en la vejez, entre el desvarío, la desmemoria y duermevela de su conciencia. Si en la primera novela del ciclo prevalece la disgregación de voces, únicamente cohesionada por el monólogo final del pastor Rapano, en la segunda entrega Cuende logra orquestar su voz interior, engarzada en siete monólogos, dando cabida a la polifonía de voces de los muertos que componen el obituario. Sin embargo, es en *El oscurecer (un encuentro)* donde el hilo narrativo de la primera entrega, *El espíritu del páramo*, teje un nuevo tapiz esta vez sostenido tan solo por el discurso del Viejo, en un desplazamiento de la palabra al silencio, hacia la mudez del lenguaje y el cromatismo simbólico de la luz a la sombra.

En síntesis y a modo de corolario, este estudio abre líneas de investigación desde una perspectiva plural centrada en la representación del discurso interior, aunando para ello distintas metodologías críticas provenientes de una revisión de los estudios narratológicos, lingüístico-pragmáticos, discursivos y semióticos. Estas líneas pueden fijar cauces hermenéuticos a la hora de analizar el tratamiento de la voz en la narrativa española contemporánea, cuyo esbozo superficial en muchos casos no repara en la pluralidad de categorías expresivas que, en este estudio, se han deslindado con una voluntad analítica.

BIBLIOGRAFÍA

Alas Clarín, Leopoldo (2001), *Ensayos y críticas (1881-1901)*, Madrid, Páginas de Espuma.

- Aznar Inglés, Eduardo (1996), *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona, EUB.
- Bajtín, Mijail (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bazán Rodríguez, Óscar (2015), “Las dos Celamas de Luis Mateo Díez: memoria y olvido”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 72-93.
- Beltrán Almería, Luis (1992), *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra.
- Benet, Juan (1974), *Volverás a Región*, Madrid, Alianza.
- Broch, Herman (1979), *La muerte de Virgilio*, trad. de Arístides Gregori, Madrid, Alianza.
- Castilla del Pino, Carlos (2000), *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets.
- Castro Díez, Asunción (2010), “Luis Mateo Díez o el arte de la fabulación”, *Turia: Revista cultural*, 93-94, pp. 139-152.
- Castro Díez, Asunción (2015), “Introducción”, en Asunción Castro Díez (ed.), *El reino de Celama*, Madrid, Cátedra, pp. 9-70.
- Cohn, Dorrit (1978), *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- Diakow, Anna Gabriela (1999), “Luis Mateo Díez: Establecer una relación verbal con el mundo”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 24, 1/2, pp. 317-323.
- Díez, Luis Mateo Díez (1999), *El provenir de la ficción*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- Díez, Luis Mateo Díez (2000), *Las palabras de la vida*, Madrid, Temas de Hoy.

Díez, Luis Mateo (2001), “La mano del sueño (Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria)”, *Discurso leído el día 20 de mayo de 2001, en su recepción pública por el Excmo. Sr. Don Luis Mateo Díez y contestación del Excmo. Sr. Don Manuel Seco*, Madrid, RAE, pp. 1-56.

Díez, Luis Mateo (2015), *El reino de Celama*, Madrid, Cátedra.

Doležel, Lubomír (1973), *Narratives Modes in Czech Literature*, Toronto, University of Toronto Press.

Dujardin, Edouard (1973), *Han cortado los laureles*, trad. de Robert Yahni, Madrid, Alianza.

Faulkner, William (2002), *El ruido y la furia*, trad. de Ana Antón-Pacheco, Madrid, El País.

Faulkner, William (2009), *Mientras agonizo*, trad. de Jesús Zulaika, Barcelona, RBA.

Fuentes, Carlos (1973), *La muerte de Artemio Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica.

González Boixo, José Carlos (2003), “El tríptico de Celama”, en Asunción Castro Díez y Domingo Luis Hernández (eds.), *Luis Mateo Díez: los laberintos de la memoria*, Santa Cruz de Tenerife, La página ediciones, pp. 523-78.

Hernández, Domingo Luis (2003), “Ruina y memoria (una conversación en la Gomera)”, en Asunción Castro Díez y Domingo Luis Hernández (eds.), *Luis Mateo Díez: los laberintos de la memoria*, Santa Cruz de Tenerife, La página ediciones, pp. 487-522.

Holquist, Michael (1991), *Dialogism: Bakhtin and his world*, London, Routledge.

Huerta Calvo, Javier (1982), “La teoría literaria de Mijail Bajtin (Apuntes y textos para su introducción en España)”, *Dicenda*, I, 143-158.

- Huerta Calvo, Javier (1987), “El diálogo en el centro de la Poética: Bajtin. Ensayo de una bibliografía crítica”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 6, 195-218.
- Llamazares, Julio (2015), *Distintas formas de mirar el agua*, Madrid, Alfaguara.
- Merino, José María (1999), “La ruina del cielo de Luis Mateo Díez. Una culminación”, *Cuadernos de Narrativa*, 4, pp. 245-252.
- Pozuelo Yvancos, José María (1988), *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010a), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010b), “Luis Mateo Díez: el ciclo de Celama”, *Turia: Revista cultural*, 93-94, pp. 153-161.
- Pozuelo Yvancos, José María (2011), “Luis Mateo Díez en el reino de Celama”, en Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras y Fernando Valls (coords.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 107-128.
- Pozuelo Yvancos, José María (2014), *Novela española del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Romera Castillo, José (1995), “Selección bibliográfica de y sobre Bajtin”, en *Bajtin y la literatura*, Madrid, Visor, pp. 441-459.
- Rousset, Jean (1973), *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, París, José Corti.
- Rulfo, Juan (1984), *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra.

Sanz Villanueva, Santos (2002), “El oscurecer (un encuentro)”, en *El Cultural*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-oscurecer-un-encuentro/5092> (fecha de consulta: 03/07/2016).

Segre, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, trad. de María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2003), “La mirada y la memoria en la novela española de finales del siglo XX: Luis Mateo Díez (1982-1997)”, en Asunción Castro Díez y Domingo Luis Hernández (eds.), *Luis Mateo Díez: los laberintos de la memoria*, Santa Cruz de Tenerife, La página ediciones, pp.73-95.

Tolstoi, Leon (2008), *La muerte de Ivan Ilich*, trad. de Juan López-Morillas, Madrid, Alianza.

Trabado Cabado, José Manuel (2004), “La oralidad preliteraria: memoria y teoría de la ficción en Luis Mateo Díez”, en María Ángeles Hermosilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (dir.), *Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, pp. 647-658.

Trabado Cabado, José Manuel (2005), “La trilogía de Celama: del ciclo de relatos a la novela corta o la búsqueda del personaje esquivo en la obra de Luis Mateo Díez”, en *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, León, Universidad, pp. 62-72.

Turpín, Enrique (2003), “El espíritu del páramo, una comarca para el alma”, en Asunción Castro Díez y Domingo Luis Hernández (eds.), *Luis Mateo Díez: los laberintos de la memoria*, Santa Cruz de Tenerife, La página ediciones, pp. 455-68.

Ugartua Ugarte, Iván (1997), “Dostoievski en Bajtin: raíces y límites de la polifonía”, *EPOS*, XIII, pp. 221-235.